

¿FUTURO(S)?

ROGER FERRER VENTOSA
UNIVERSITAT DE GIRONA

En una reflexión sobre el futuro o los futuros no puede faltar la versión camp y pop propuesta por la industria de los *blockbusters* de Hollywood, con uno de sus temas preferidos durante las últimas décadas: el milenarismo ya está aquí, hablemos del Apocalipsis fílmico, pues.

Pero no ha sido el cine comercial el único en escenificar grandes catástrofes cósmicas o distopías políticas; se ha fabulado con ellas en todos los estratos de la industria cinematográfica. Probablemente por el mismo mecanismo que hace que a la mentalidad mayoritaria en el tardocapitalismo le plazcan tanto las fantasías amables según los cánones de la comedia, le resulta imposible concebir utopías, un tipo de sociedad regido seguramente por un tipo de sistema económico diferente al del capitalismo en su fase financiera, lo cual resulta casi un imposible, como mínimo a juzgar por la doctrina de inexistencia de alternativas con que se presentan los adalides del orden económico; la utopía sería una pérdida de tiempo, un absurdo impensable.

En cambio, y seguramente sustentado por idéntico proceso mental, lo que sí facilita el contexto tardocapitalista es pensar en distopías,

8 ¿FUTURO(S)? ROGER FERRER VENTOSA L'APARTAMENT

hermanándolas con el sentimiento apocalíptico; su auge durante las últimas décadas está incardinado con el tipo de vida y los modos de ser promovidos por el sistema económico. ¿Cuántas utopías blockbuster se han rodado en las últimas décadas y cuántas películas sobre el final del mundo? La diferencia salta a la vista. Como película utópica probablemente sólo pueda contabilizarse *En busca de la felicidad* (*The Pursuit of Happiness*, Gabriel Muccino – Fabricio Samaniego, 2006), o el manual del perfecto tiburón financiero, interpretado por Will Smith, no podía ser otro.

Cuando el posmodernismo se plantea su futuro, habitualmente lo hace en términos de catástrofe. A la incertidumbre por las condiciones sociales se suma la generalización de la conciencia de sufrir una emergencia ecológica entre la mayoría de la población, negada cuando no despreciada por diversos gobiernos neoconservadores. «La aproximación a las cuestiones medioambientales de la Administración de Bush consiste, por regla general, en cuestionar las pruebas científicas existentes y en no hacer nada en absoluto (salvo recortar los recursos destinados a financiar una consistente investigación científica sobre este problema).» (HARVEY 2009) Muchos filmes del periodo, como *El incidente* (*The Happening*, M.

Night Shyamalan, 2008) o *El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004) plasman la potencia de ese temor colectivo, capaz por ello de convocar grandes audiencias. El honor de inaugurar el nuevo subgénero y de dar las claves del espíritu del periodo le cabe a *El planeta de los simios* (*The Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968), al menos por lo que se refiere al imaginario colectivo popular. Severa, la película proclama que el ser humano regresó a un estado salvaje por culpa de la propia estupidez de la especie.

Listar todas las producciones del subgénero distópico sería un esfuerzo ingente condenado al fracaso, incluso si se seleccionaran únicamente las más relevantes. En lugar de ello, hemos optado por comentar cuatro producciones (dos pertenecientes a la misma serie) de las últimas décadas como representantes, pertenecientes a cuatro códigos cinematográficos diversos: el Hollywood tanto de serie B como las grandes producciones blockbuster, el cine para grandes audiencias pero con voluntad estética y el de autor. De ellas se anotarán algunas pinceladas sobre su relevancia en cuanto a lo distópico.

9 ¿FUTURO(S)? ROGER FERRER VENTOSA L'APARTAMENT

Uno de los más evidentes puntos débiles de la saga de *Terminator* –y en menor medida de la trilogía de *Matrix*– es la representación del mundo de las máquinas como una versión kitsch y *hi-tech* nihilista de un infierno del Bosco. ¿Para qué tanto batallar si luego se crea ese esperpento? ¿No sería mucho más efectivo dramáticamente que las máquinas diseñaran una realidad ideal, inmaculada, planificada al milímetro? ¿Quién querría vivir en la Tierra de las máquinas exhibida en *The Terminator*? Ni siquiera una tostadora... Del visionado de los dos filmes iniciales de la serie no puede deducirse qué beneficio le extraen los seres tecnológicos a tal escenario. La fantasía humana distópica en este caso se torna no sólo inocua sino banal, incluso risible.

El líder de los hombres del futuro envía al pasado a uno de sus hombres de confianza para contrarrestar el mismo desplazamiento de un ciborg asesino, ordenado por la inteligencia artificial, con órdenes de matar al líder en su encarnación infantil. El enviado del futuro, actualización de un trabajador ludita, se dispone a proteger a la madre de un líder todavía ni siquiera concebido del ataque de Arnold Schwarzenegger, lo cual no es poco –bien, de un ciborg encarnado en la pantalla por el actor. El líder personifica los valores del gran comandante en jefe que salvará a toda una civilización.

Las fantasías de dominio ya no mundial sino cósmico del cine comercial de acción sobrepasan el delirio de grandeza, buscando que el espectador ideal se identifique con el Mesías. La segunda parte, *Terminator 2: el juicio final* (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991) juega con la primera por lo que se refiere al papel de Schwarzenegger y su absurdo cambio de rol, dejará de ser villano y cooperará con el Mesías, máquina ennoblecida, el chip cambiado.

Por su parte, el buen Terminator se suicida para no dejar rastro y que no puedan investigar a partir de su constitución, llegando así a inventarse Skynet. La moraleja liberal es que si un Terminator llega a valorar la vida humana, ¿por qué no hacerlo los propios humanos? Pero con el mensaje el director quiere cumplir el expediente. Como siempre en él, una tesis que, más allá de cómo se valore, se contradice con dos filmes que constituyen festivales de disparos de recortadas, metralletas, pistolas y todo lo que explote y sea capaz de desmembrar los cuerpos. Por aquella época James Cameron todavía estaba inmerso en una obsesión armamentística. Si la primera parte ya constituía un elogio de lo castrense, la segunda describe con prodigalidad los pasos que crean a un caudillo militar carismático.

Children of Men (Alfonso Cuarón, 2006) está ambientada en un futuro próximo en el que la humanidad entera se ha vuelto estéril; la persona más joven de ese mundo ya cuenta con dieciocho años. La esterilidad de la especie constituye un motivo clásico en las ficciones de subgénero distópico, como en *Le dernier homme*, escrita por el reaccionario del *Ancien régime* Grainville y publicada en el 1805. Inglaterra ha cerrado las fronteras para que no se cuele la infinidad de emigrantes ilegales que intentan acceder a su riqueza. La policía caza a los emigrantes, los trata como a ratas, para expulsarlos cuando no directamente asesinarlos. Un grupo de terroristas quiere que se otorgue la nacionalidad a los sin papeles. Estallan bombas, el gobierno acusa a los terroristas, mientras estos contraatacan asegurando que las coloca el propio gobierno; en cualquier caso, la brutalidad, falta de escrúpulos y actitud tramposa de ambos bandos resulta manifiesta.

Como escribió críticamente el pensador de la contracultura Theodore Roszak: «Siempre que elementos no-humanos –doctrinas revolucionarias o bienes materiales- adquieren una importancia mayor que la vida humana y el bienestar, tenemos alienación del hombre respecto de los demás hombres, abriéndose así el camino para

una manipulación, supuestamente bienintencionada en el mejor de los casos, de los otros como meros objetos. A este respecto, el terrorismo revolucionario es simplemente la contrapartida de la explotación capitalista» (ROSZAK, 2005). El protagonista trabaja en esa sociedad tardocapitalista agonizante hasta que un día por una serie de circunstancias, acaba colaborando con una célula de terroristas revolucionarios, mediante los cuales conoce a una emigrante ilegal embarazada. Al protagonista le encargan que la lleve a puerto seguro, puesto que estiman egoístamente que presentar a un bebé vinculado a la revolución beneficiará a la causa. El protagonista sigue la estirpe de antihéroes desencantados pero sentimentales, en la onda de la serie negra. Ayuda a la embarazada en teoría por dinero, aunque en realidad sea un favor a una antigua amiga.

En su tramo final *Children of men* remite a la huida a Egipto de José y María en versión emigrante ilegal, en un contexto de poder militarizado y de terrorismo; logra momentos de verdadera emoción, consiguiendo poner de manifiesto el valor que tiene la existencia, pertenezca a lo alto de la pirámide social o a su base. *Children of men* propone una metáfora sobre el estatus del emigrante. ¿Las vidas de los desplazados no valen nada? El final en barca evoca a

11 ¿FUTURO(S)? ROGER FERRER VENTOSA L'APARTAMENT

la desolación del Bergman más duro en *La vergüenza* (*Skammen*, Ingmar Bergman, 1968). La película de Cuarón destaca como un filme de gran fuerza visual, con un diseño de producción magnífico y que, al tiempo, reflexiona respecto a la sociedad del capitalismo tardío.

Para concluir, cambio de registro para la tercera película, que puede asignarse a la tradición del cine de autor europeo. La distopía parece la manera más realista de describir la sociedad tras la crisis de Lehman Brothers y sus consecuencias, a la manera de la metafórica *El caballo de Turín* (*A Torinói ló*, Béla Tarr / Agnes Hranitzsky, 2011). El cineasta sobresale como uno de los autores más brillantes de la tradición del cine-tiempo y el plano-secuencia, de Tarkovski o Angelopoulos, autores con unas obras que buscan no el desarrollo narrativo realista sino la creación de un universo autónomo que permite ser habitado por el receptor durante la contemplación. Y Tarr lo esboza con tal poder de fascinación que existen pocos universos comparables al suyo.

Si el cine de Tarr es un cine de la espera, como se argumenta atinadamente en el monográfico “Béla Tarr, ¿Qué hiciste mientras

esperabas?”, *Shangrila Derivas y ficciones aparte*, 17 (2013). ¿qué puede suceder cuando los personajes descubren que el cambio ya se ha producido, como declara el vecino nihilista de El caballo de Turín? El Apocalipsis constituye la respuesta inapelable. Tiene su lógica dentro de la cosmovisión tarriana. El escenario dispuesto se rige por unas costumbres propias de una aldea del XIV, con personajes que dan la sensación de estar inmersos en el patriarcado, un coche de caballos como vehículo, pero que sirve como ninguna para mostrar el naufragio del liberalismo y de la cultura del comercio en el XXI.

Ante una realidad tan lesiva, con unas condiciones de extrema dureza, como ese viento constante que azota la casa, no extraña que los animales se nieguen a seguir comiendo –caso de *El caballo de Turín*–, o que cuando lo hagan sean envenenados, como el gato de la niña suicida en *Satantango* (*Sátántangó*, Béla Tarr, 1994). La película traza una alegoría de las dificultades del sobrevivir en ciertas circunstancias. El padre y la hija del filme, comedores de patatas como los de Van Gogh, lo van perdiendo todo; el caballo deja de comer, por lo que ya no pueden cabalgarlo, lo que les condena a restar en la casa, el pozo se les seca, las reservas de patatas se

12 ¿FUTURO(S)? ROGER FERRER VENTOSA L'APARTAMENT

agotan, el anciano parece cada día más exhausto. La luz de la vida se apaga fácilmente en un universo tan inclemente como el que exhibe el director. Por mucho que se persevere, las fricciones desgastan y la luz de la vela termina por apagarse.

¿Cómo se ha imaginado y, por tanto, qué tipo de sociedad surgirá del presente tardocapitalista? Si esto fuera una película, la pantalla se fundiría en negro. O mostraría un escenario ruinoso poblado de fantasmas. O quizá unas tierras yermas como las de *El caballo de Turín* (*A Torinói ló*, Béla Tarr, 2011), en una película que expone cinematográficamente un proceso de degradación y pérdida de vigor, desde la llegada del hombre a caballo, durante el primer día, a la oscuridad total del sexto día, en una filmación de la decadencia entrópica hasta la disolución final. Hacia esa edad de hierro parecen dirigirse los universos retratados en los filmes futuristas distópicos. ¿Será igualmente el destino del mundo que les sirve de referente?

Bibliografía

HARVEY, D; *Breve historia del neoliberalismo*. Ed. Akal, Madrid, 2009 [2005], p. 190.

ROSZAK, T; *El nacimiento de una contracultura*. Ed. Kairós, Barcelona, 2005 [1968], p. 73